MATTHIEU JACQUOT

NATURAL VELOCITY
the a,m,i scales technique

(Vélocité Naturelle, la technique des gammes a,m,i)

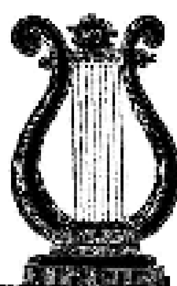
applied to the Chaconne in D min BWV 1004
by J. S. BACH

CLASSICAL GUITAR

Bilingual edition

(English - Français)

English translation contributed by Alexander BURNETT



À mon maître et ami, Jean-Marc Zvellereuther.

Table of contents
Table des matières

Foreword
Avant-propos

This little treatise tries to understand and later combine the different playing modes, or playing techniques (such as the arpeggios or melodic playing) in order to create a unified playing mode capable of overcoming any situation by taking advantage of every guitarist facilities.

With this new approach of the technique and fingering construction at the guitar, our goal is to reach a higher relaxation state while playing, and therefore a higher degree of virtuosity. This could let more time to work on musical interpretation — in my opinion the sole vocation of any instrumental training — too often left aside in favour of hard "mechanical" work.

The Chaconne in D minor by Johann Sebastian BACH is one of the most inestimable pieces of the baroque repertoire transcribed for our instrument, but is also one of the most difficult. My hope behind this essay is to allow a larger number of guitarist to pay homage to this wonderful piece and more widely, to the most beautiful Muse.

Ce petit traité tente de comprendre puis d'allier les différents modes, ou techniques de jeu tels que les arpèges ou le jeu mélodique pour créer un mode de jeu unifié pouvant faire face à toute situation en tirant profit des facilités de chacun.

Grâce à cette nouvelle approche de la technique et de la construction des doigtés à la guitare, notre but est d'accroître la relaxation du jeu, et ainsi, la virtuosité de tout guitariste. Ceci laisserait alors plus de temps pour développer la musicalité — ce qui est à mon sens l'unique vocation de tout travail instrumental — trop souvent éludé à la faveur d'un lourd travail "mécanique".

La Chaconne en Ré mineur pour violon seul de Jean-Sébastien BACH est une des plus inestimables pièces du répertoire baroque transcrites pour notre instrument, mais en est aussi une des plus difficile. L'espoir de cet ouvrage est de permettre à un plus grand nombre de guitaristes de rendre hommage à cette oeuvre magnifique et plus généralement, à la plus belle des Muses.

Note that this essay doesn't have the pretension to be a complete analysis of the Chaconne, it is only used as a material. You can consult at this subject the excellent Ábel Carlevaro's masterclass[1].

Every examples extracted from the Chaconne are based on the author's guitar transcription[2].

Il est donc ainsi à noter que cet ouvrage n'a pas la prétention d'être une analyse complète de la Chaconne, elle sert ici de support. Vous pourrez consulter à ce sujet l'excellente "Masterclass" d'Ábel Carlevaro[1].

Tous les exemples extraits de la Chaconne sont basés sur la transcription pour guitare de l'auteur.[2]

1. CARLEVARO (Abel), [illegible] 1989
2. JACQUOT (Matthieu), *J. S. BACH Chaconne BWV1004*, The Shady Lane Publishing, Paris, 2008

Pre-requisites
Pré-requis

There are very few pre-requisites to take full advantage of this treatise :

The first thing is to have the **basis of classical technique**, this is not a method to start learning the guitar, I will not deal with the holding of the instrument, the hands position, the different stroke types or the shape of the nails ; there are many very good books about these subjects and I will consider all these points as a priori acquired.

In addition we have to be aware that our subject is the "classical guitar fingerstyle", which means the fingerstyle playing not limited to a single aspect as, in folk guitar, the "fingerpicking", simply because it has no interest in this context ! On the other hand it surely can be applied, despite my low knowledge in this domain, to the **flamenco guitar** or other types of traditional music.

It seems also necessary to have some **sight-reading knowledge**. Nowadays, a lot of guitarists (rarely classical guitarists) only use tablatures. It has the undeniable benefit to be very easy to read but narrows the guitarist in a particular fingering arbitrarily chosen by the author.

If I had to add a fourth, it would be the open-mindedness. Some points discussed here may contradict the principles you apply since the beginning of your learning, as you will not find in this book any help to study in this way, you may be disappointed.

Il n'y a que très peu de pré-requis pour pouvoir tirer pleinement bénéfice de cet exposé,

La première chose est d'avoir des **bases de technique classique**, ceci n'est pas une méthode pour débuter l'apprentissage de la guitare, je ne traiterai pas de la tenue de l'instrument, de la position des mains ou des différents types d'attaques ; il y a beaucoup de très bons livres à ce sujet et je considérerai tous ces points comme à priori acquis.

De plus il faut avoir conscience que le cadre de cet exposé est la technique de la guitare "classique", j'entends par là le jeu aux doigts ne se limitant pas à un type de jeu particulier comme cela peut être le cas en guitare folk avec ce qui est appelé le "finger picking" tout simplement car elle n'aurait aucun intérêt dans ce cadre là ! Il peut par contre sûrement très bien, malgré ma faible expérience en la matière, s'appliquer à la **guitare flamenca**.

D'autre part, il me semble également indispensable d'avoir quelques **notions de déchiffrage**. De nos jours, beaucoup de guitaristes (rarement tournés vers le jeu classique il faut l'avouer) se contentent d'utiliser des tablatures. Elles ont l'avantage indéniable d'être très faciles à déchiffrer, mais cloisonnent le guitariste dans un doigté particulier choisi arbitrairement par l'auteur.

Si je devais en ajouter un quatrième, ce serait l'ouverture d'esprit. Certaines choses discutées ici iront peut-être à l'encontre des principes que vous appliquez depuis le début de votre apprentissage. Vous risqueriez d'être déçus en ne trouvant pas dans ce petit traité de méthode pour progresser dans ce sens.

Notational conventions
Conventions de notation

Here are the few notational conventions used all along this book :

Left hand fingering :	Right hand fingering
1 = index finger	p = thumb
2 = middle finger	i = index finger
3 = ring finger	m = middle finger
4 = pinky	a = ring finger

Strings are indicated with circled numbers : 1 for the highest string, 6 for the lowest.

In the musical examples, the small grey notes are there to locate the analysed music written with a black and normal size font.

Voici les quelques conventions de notation qui seront utilisées tout au long de cet ouvrage :

Doigtés main gauche :	Doigtés main droite :
1 = index	p = pouce
2 = majeur	i = index
3 = annulaire	m = majeur
4 = auriculaire	a = annulaire

Les cordes sont indiquées grâce à des numéros entourés : 1 pour la chanterelle, 6 pour la corde la plus grave.

Dans les exemples musicaux, les petites notes en gris ne sont là que pour resituer la musique analysée qui est en noir et de taille normale.

1 Introduction & definitions Introduction et Définitions

1.1 Summary - Récapitulatif

Since the advent of modern guitar in the XIXth century and the formalization of its technique by Emilio Pujol[3] and later Abel Carlevaro[4], to mention only the most famous; we usually distinguish three playing modes. Three gesture types used by the guitarist when he deals with musical phrases. We usually give to these playing mode the name of the phrases type where they are applied, which can be confusing. It is all the more necessary to do the distinction between these two :

Depuis l'avènement de la guitare moderne au XIXème siècle et la formalisation de sa technique par Emilio Pujol[3] et plus tard Abel Carlevaro[4], pour ne citer que les plus célèbres ; on distingue généralement trois types de modes de jeux. C'est à dire, trois types de gestuelles mises en oeuvre par le guitariste lorsqu'il aborde des passages musicaux. On donne souvent à ces modes de jeu le nom du type de phrases musicales dans lesquelles ils sont employés ce qui peut porter à confusion. Il est d'autant plus nécessaire de bien faire la distinction entre les deux :

The melodic mode, characterized by an alternation i,m at the right hand (playing mode) used for conjunct patterns or phrases usually described as melodies (phrase type).

Le jeu mélodique, caractérisé par une alternance i,m à la main droite (mode de jeu) est utilisé pour des motifs ou des phrases plus ou moins conjointes pouvant généralement être qualifiées de mélodies (type de phrases).

The arpeggio mode, characterized by the relative regularity of a right hand pattern on several strings (playing mode) often used to play an arpeggiated chord succession (phrase type).

Le jeu en arpège, caractérisé par la relative régularité d'un motif sur plusieurs cordes à la main droite (mode de jeu) est souvent employé pour jouer une succession d'accords arpégés (type de phrases).

The mixed mode, intermediary between the two first playing modes, used in phrases where the disjunct melodies (phrase type) constrain us to cross strings frequently without creating right hand patterns (playing mode) so they can not be considered as the arpeggio mode.

Le jeu mixte est un intermédiaire entre les deux premiers modes de jeu, il est utilisé dans des phrases dont les mélodies disjointes (type de phrases) nous forcent à souvent changer de cordes sans pour autant créer de répétitions à la main droite qui pourraient permettre de les classer en jeu en arpège (mode de

3. PUJOL (Emilio), Es[illegible]
4. CARLEVARO (Abel), *Escuela de Guitarra. Exposición de Teoría Instrumental*, Barry, 1979.

jeu).

Even if these definitions are strictly formal and maybe perfectly clear for the reader, here is in a perfect disambiguation goal, three very short and characteristic extracts from the repertoire of each playing mode :

Bien que ces définitions soient purement formelles et sans doute tout à fait claires pour le lecteur, voici dans un but de parfaite désambiguïsation, trois très courts exemples extraits du répertoire caractéristiques de l'application de chaque mode de jeu :

The first, figuring the melodic mode is the eleventh bar of the "Capricho Arabe" by Francisco Tarrega. This example shows also the difference between playing mode and phrase type. As we can see it starts by an A7 arpeggiated chord usually played with the melodic mode on the fifth and fourth strings.

Le premier, imageant le jeu mélodique est la onzième mesure du "Capricho Arabe" de Francisco Tarrega. Cet exemple montre aussi la nuance qu'il y a entre mode de jeu et type de phrase puisque nous voyons qu'il commence par un accord arpégé de La 7ème de dominante qui est généralement joué avec le mode de jeu mélodique.

Ex. 1.1 – *Capricho Arabe, mes. 9–13*



The second, figuring the arpeggio mode, is an extract from the first movement of the "Catedral" by Augustin Barrios-Mangore. Even if it is played using the arpeggio playing mode, it can be musically considered as an accompanied melody. This leads us to also notice that the playing mode is a notion perfectly independent of the stroke type : the lead voice at the upper voice is usually played with rest strokes despite the arpeggio used as accompaniment is played using free strokes, these two attacks type are however combined in a single playing mode.

Le second, imageant le jeu en arpège est extrait du premier mouvement de "La Catedral" d'Augustin Barrios-Mangore. Bien qu'étant joué en utilisant le jeu en arpège, il peut pourtant être considéré musicalement comme une mélodie accompagnée. Cela nous amène à remarquer aussi que le mode de jeu est une notion parfaitement indépendante de celle de type d'attaque, le chant à la voix supérieure est généralement joué en buté alors que l'arpège qui l'accompagne est joué en pincé, ils sont pourtant conciliés en un seul mode de jeu.

Ex. 1.2 – *La Catedral, Preludio Saudade, mes. 1–5*

The third, figuring the mixed playing mode, is an extract from the third movement of the « Catedral »by Augustin Barrios-Mangore.

Le troisième, imageant le jeu mixte est extrait du troisième mouvement de “La Catedral” d'Augustin Barrios-Mangore.

Ex. 1.3 – *La Catedral, Allegro Solemne, mes. 20–23*

Notice that if we consider it from the mixed playing mode, the arpeggio playing mode seems to just be its technical simplification (due to the right hand regularity). On the contrary the melodic playing mode seems to come from a totally different logic.

It is the extension of the mixed mode to the joint melodies context that we will call the *unified playing mode*, covering then all the other playing modes and based on an analogy between the guitar and piano techniques.

Remarquons que si nous nous plaçons du point de vue du jeu mixte, le jeu en arpège ne nous apparaît qu'en être une simplification technique (dû à la régularité de la main droite). Le jeu mélodique au contraire semble relever d'une toute autre logique.

C'est l'élargissement du jeu mixte à ce contexte mélodique conjoint que j'appellerai le *jeu unifié*, couvrant ainsi tous les types de phrases et qui tire son principe d'une analogie entre les techniques de la guitare et du piano.

1.2 The unified playing mode - Le jeu unifié

Naturally the two instrument configurations are very different and that is surely the reason why two distinct techniques have been developed. It would make no sense to build endlessly a theory on this comparison, but remaining superficial will be en-

Certes les configurations des deux instruments sont très différentes et c'est sûrement cela qui a mené à deux techniques bien distinctes. Construire indéfiniment sur cette comparaison ne relèverait alors que du non-sens. Nous resterons donc assez su-

ough to lead us to some interesting conclusions. If we sit in front of a piano and place the hands on the keyboard, the ten fingers are capable to play. On the contrary at the guitar :

for the left hand , the thumb, behind the neck is obviously excluded, but it lets the other fingers free to play, we use all the four.

for the right hand, the pinky, too short, is also naturally excluded (its weakness is not a good argument as, at the piano but also for the left hand at the guitar, we learn to overcome this disability, it would be also envisioned at the right hand if it wasn't this length problem), the four other fingers can be used freely... except in the melodic mode.

Actually, the conjunct melodies are usually played at the right hand with an alternation between the index and middle fingers, the easiest way when the tempo is not too fast : it doesn't generate any tension and we learn that nothing as to disturb it, even a string-crossing or a shift. The resolution of these technical problems is the basis of the teaching given to every young guitarist. The musician who maintain this alternation in every situation let his mind free to vary the strokes, the timbre and to improve his left hand clarity. However, when the tempo gets faster some tensions appear, it is usually advised to continue playing identically, trying to eliminate every tensions created by the speed from the shoulder to the fingers extremities. We absolutely will not try to discuss this will of relaxation[5,6] maybe common to every instrument, it's a fortiori what we will try to extend.

perficiels ce qui sera tout de même suffisant pour en tirer quelques conclusions intéressantes. Lorsque l'on s'assied face à un piano et que l'on pose les mains sur le clavier, les dix doigts se trouvent en mesure de jouer. Au contraire, à la guitare :

à la main gauche, le pouce placé derrière le manche s'en trouve exclu d'emblée, laissant tout de même les autres doigts libres, nous les utilisons tous les quatre.

à la main droite, l'auriculaire, trop court, se trouve lui aussi exclu naturellement (sa faiblesse n'étant pas un argument puisqu'au piano, mais aussi à la main gauche à la guitare, nous apprenons justement à dépasser cet handicap ce qui serait tout aussi envisageable à la main droite, s'il n'y avait ce souci de longueur). Les quatre autres peuvent être utilisés librement... sauf lors du jeu mélodique.

Les parties conjointes sont en effet générale ment jouées à la main droite grâce à une alternance index/majeur, méthode la plus simple lorsque le tempo n'est pas très élevé : en effet, cela ne génère aucune tension et l'on apprend que rien ne doit venir la perturber, que ce soit un changement de corde ou un démanché. La résolution de ces soucis techniques étant d'ailleurs à la base de l'enseignement que reçoit tout jeune guitariste. Respecter cette alternance quoiqu'il arrive laisse ainsi à l'interprète tout le loisir de varier les attaques, le timbre et de parfaire la netteté de sa main gauche. Un problème se pose néanmoins lorsque le tempo augmente ; il est alors communément admis de continuer à l'identique, en cherchant à éliminer toutes les tensions de l'épaule à l'extrémité des doigts qu'engendre cette rapidité. Nous ne remettrons absolument pas en cause cette volonté de relaxation d'ailleurs sûrement commune à tous les instruments[5,6], c'est à fortiori ce que nous allons prolonger.

5. matthais (Tobias), *Relaxation Studies*, Bosworth & Co., London, 1908
6. couperin (François), *L'Art de Toucher le Clavecin*, Paris, 1716

1.3 The tremolo example - L'exemple du trémolo

Imagine a guitarist playing a tremolo piece like the very famous "Recuerdos de la Alhambra" by Francisco Tarrega. Here are the two first bars.(Ex. 1.4)

He will pay attention to the exact same points : tensions elimination, fingers synchronisation, tone quality etc... For a piece written at the 32nd note like our example, the quarter note equals 75, 80 beats per minute or even more ; at which speed will he focus on these same things when he just alternates i,m ? 55, 60 ? Despite the apparent similarity there's a very clear difference between these two tempi when we have to play 32nd notes.

Imaginons un guitariste jouant une pièce en trémolo, tel que le très célèbre "Recuerdos de la Alhambra" de Francisco Tarrega dont voici les deux premières mesures (Ex. 1.4).

Il se posera exactement les même questions : élimination des tensions, synchronisation des doigts, travail du son etc... Pour une pièce écrite à la triple croche comme notre exemple, la noire est à 75, 80 ou même plus ; à quelle vitesse se pose-t-il ces même questions lorsqu'il alterne juste i,m ? 55,60 ? Malgré les apparences, il y a une nette différence entre ces deux tempi lorsque nous sommes à la triple croche.

Ex. 1.4 – *Recuerdos de la Alhambra, mes. 1–2*

Could you imagine a pianist trying to play everything with his singles index and middle fingers ? We also could have imagined limiting us, at the guitar, in the same way at the left hand, working hardly the suppleness between these two fingers and forbidding us to use others.

We are reaching here a lack of the traditional technique coherence : we have to relax ourselves using a technique which "in essence" generates tensions.

Imaginez-vous un pianiste se limiter à tout jouer avec seulement son index et son majeur ? Nous aurions aussi pu imaginer nous limiter de la même manière à la main gauche et travailler durement la souplesse entre ces deux doigts en s'interdisant à mobiliser les autres.

Nous touchons ici à un défaut de cohérence dans la technique traditionnelle : nous devons nous relaxer en utilisant une technique qui, par "essence", génère des tensions.

1.4 Un chemin qui ne mène nulle part. . . A path that leads to nowhere. . .

This essay, say it right now, has both advantages and disadvantages : the difficulties are not the "traditional playing" ones.

Cette méthode, disons le tout de suite, comporte à la fois des avantages et des inconvénients : les problèmes ne sont pas les même qu'avec le jeu "tra-

First of all, synchronising three or even four fingers at the right hand with those of the left hand may be a bit more difficult than two.

Moreover, the fingering choice is not as simple as in the usual technique : we have to compromise, nothing is immutable. We all have different ease for different gestures.

The question you may ask yourself is : do you prefer working on your fingers synchronisation and pondering, sometimes hours long, before finding *your* right fingering or spending these same hours working the alternation between your two fingers until you acquire the skill to a sufficient mastery so you are able to overcome any situation ?

In return, this repartition on more fingers at the right hand will have as consequence to also relax the left hand which will become swifter and that because of a natural phenomenon which, in a way, pushes to transfer tensions from an hand to another.

Eliminate tensions in the right hand will also lead to their vanishing in the left hand, but we will go a bit deeper trying to show that the implementation of ideas such as natural gesture and fingering stabilization may have important consequence on the ease of any guitarist whatever his skill.

First, we will have to think about what can be considered as a *natural gesture*, because it is what will allow the playing relaxation and a greater instrument mastery by inducing the notion of *fingering stability*.

The rules in this treatise may seem, at the beginning, a bit rigid but you will see soon that they are just some indications, with the single utility to help you to *find your fingering*.

There is no process ready to be applied to any phrase of any piece, only some ways of thinking on what is the guitar technique and what it could be. Would it be honest to pretend the co[illegible]

ditionnel".

Tout d'abord synchroniser trois voire quatre doigts à la main droite avec ceux de la main gauche peut être plus ardu que deux.

D'autre part, le choix du doigté n'est pas aussi simple qu'avec la technique classique : il faut souvent faire des compromis, il n'y a rien d'arrêté. Nous avons tous des aisances différentes pour certain gestes.

La question que vous devez alors vous poser est : préférez-vous travailler sur la synchronisation de vos mains et réfléchir parfois pendant peut-être plusieurs heures avant de trouver le doigté qui *vous* convient ou passer ces mêmes heures à travailler l'alternance entre vos deux doigts dans le but d'en acquérir une maîtrise suffisante pour l'utiliser face à toute difficulté se présentant ?

En contrepartie, cette répartition sur un plus grand nombre de doigts à la main droite aura comme conséquence de relaxer aussi la main gauche qui en deviendra plus véloce puisqu'un phénomène naturel pousse en quelque sorte à transférer les tensions d'une main vers l'autre.

Éliminer les tensions à la main droite les fait aussi disparaître à la main gauche mais nous irons un peu plus loin en essayant de montrer que l'application des idées de gestes naturels et de stabilité du doigté peuvent avoir d'importantes conséquences sur l'aisance de jeu d'un guitariste quel que soit son niveau.

Il faudra tout d'abord réfléchir à ce qui peut être considéré comme un *geste naturel*, car ce sont eux qui pourront permettre une relaxation du jeu et une plus grande maîtrise de l'instrument en induisant la notion de *stabilité du doigté*.

Les règles de ce petit traité pourront sembler assez rigides au début mais vous vous rendrez vite compte qu'elles ne sont en fait que des indications n'ayant comme seule utilité que de vous aider à *trouver votre doigté*.

Il n'y a pas de recette toute prête à être appliquée à n'importe quel passage de n'importe quelle pièce, simplement des voies de réflexion sur ce qu'est la [illegible] la guitare et ce qu'elle peut être. Serait-il

technical ease of ones and others and the multiple musical wishes lead to numerous fingerings from which it is impossible (and a non sense) to try to extract one single truth.

honnête de prétendre le contraire ? Les facilités techniques des uns et des autres ainsi que les diverses volontés musicales conduisent à une multitude de doigtés desquels il est impossible de faire ressortir *une* vérité.

2 Natural Gestures Gestes Naturels

The learning time necessary to acquire a mastery, even just decent, of any instrument shows us well how this task is far to be natural. Speak, in this context, of "natural gestures" may seems incoherent. Nevertheless, to reach the relaxation state, basis of any technique, we have to understand that it is not natural but it must not be un-natural in this sense that a gesture going against the anatomic limitations and the body ease could not be efficient. We will take this time again the example of the classical tremolo to establish the two first basic concepts.

Le temps d'apprentissage nécessaire pour acquérir une maîtrise, ne serait-ce que convenable, de n'importe quel instrument nous montre bien à quel point cette tache est loin d'être naturelle. Parler alors, dans ce contexte, de "gestes naturels" peut sembler incohérent. Pourtant, pour arriver à l'état de décontraction, base de toute technique, il faut se rendre compte que ce n'est certes pas naturel mais cela ne doit pas être pour autant anti-naturel dans le sens où un geste qui irait à l'encontre des contraintes anatomiques et des facilités du corps ne pourrait pas être efficace. Nous prendrons cette fois encore l'exemple du trémolo classique pour poser les deux premiers concepts de base.

2.1 Number of mobilized fingers Nombre de doigts mobilisés

The first thing to understand is that, the more time a finger has to execute a movement, the less it will generate tensions. For example, if you beat eighth notes with the index finger, the metronome set on quarter notes equals 60 beats per minute, you will not feel any tension in your hand or your forearm; if you do the same with the quarter notes equals 160, you will have to focus to eliminate them. That is surely why, to play a tremolo, guitarists naturally choose to distribute the effort on four different fingers, which, comparatively to the i,m alternation, multiply by two the time allocated to each finger to pluck the string and relax. As our goal is to generate as less tensions as possible, we will use the four fingers from the thumb to the ring

La première chose à voir est que plus un doigt à de temps pour effectuer un mouvement, moins il produira de tensions. À titre d'exemple, si vous battez des croches avec l'index, le métronome réglé sur la noire à 60 battements par minute, vous ne sentirez aucune crispation dans la main ou l'avant-bras; en revanche, si vous faites la même chose la noire à 160, vous devrez vous concentrer pour les éliminer. C'est sûrement pour cela que lors du trémolo les guitaristes ont tout naturellement opté pour une répartition de l'effort sur quatre doigts différents, ce qui, par rapport à l'utilisation i,m multiplie par deux le temps alloué à chaque doigt pour se fléchir et se relaxer. Notre but étant de générer le moins de tensions possible, nous utiliserons les quatre doigts du pouce à

finger.

We also have to consider that, because of its eccentric position compared to other fingers and, as a consequence, the specific manner it plucks the strings, the thumb utilisation may compromise the timbre unity and be uneasy during the rest stoke playing : we will use it in conjunct phrases only as a "stabilizer". It will be shown more in details below.

An example in the traditional playing of this principle applied to the left hand would be the trill execution, which, despite the alternation between two notes, is sometimes played with three fingers, one fixed while the two others play slurs.

l'annulaire.

Il est toutefois à considérer que, du fait de sa position excentrée par rapport aux autres doigts et, par conséquent, de la manière spécifique qu'il a d'attaquer les cordes, l'utilisation du pouce peut compromettre l'unité du timbre et être malaisée lors du jeu en buté ; nous ne l'utiliserons dans les phrases conjointes que comme "stabilisateur". Nous le verrons plus en détail ci-dessous.

Un exemple dans le jeu traditionnel de ce principe appliqué à la main gauche, est l'exécution du trill, qui, malgré l'alternance entre deux notes, est parfois exécuté à trois doigts, l'un restant fixe pendant que les deux autres jouent les liés.

2.2 Fingers sequence - Enchaînement des doigts

To determine the order fingers pluck the strings, it may be logical to sort them in the simplest manner possible, then we have two solutions : p,a,m,i,p,a,m,i... and p,i,m,a,p,i,m,a... each pattern could start from any finger, only the sequence is relevant here.

How to choose between these two solutions ? An hypothesis would be to base our consideration on the thumb stroke. It plucks the string in a quasi circular movement, plucking it at the lowest point of its course. It means that, during the tremolo, the next finger has to pluck the string while the thumb is still in movement. If the thumb carries the hand in its course, provoking a slight supination, which is the common "mistake", the ring finger would be carried the closest to strings.

It is well known that the hand has to remain as fixed as possible to allow a fluent pattern repetition, but why this recurrent defect we have to fight against to achieve a good execution ? Simply because it is natural ! Then, it doesn't seem aberrant to opt for pami, which will be furthermore natural to all the guitarists having ever worked tremolo.

Pour ce qui est de l'ordre des doigts, il peut être logique de les enchaîner de la manière la plus simple possible, nous avons alors deux solutions : p,a,m,i, p,a,m,i. . .et p,i,m,a, p,i,m,a. . ., chacune pouvant commencer à partir de n'importe quel doigt, seul l'ordre d'enchaînement nous intéresse ici.

Comment trancher entre ces deux dernières possibilités ? Une hypothèse serait de se baser sur l'attaque du pouce. En effet, il attaque la corde dans un mouvement quasi circulaire, la pinçant au plus bas de sa course. C'est à dire que, dans ce cadre du trémolo, le doigt suivant doit pincer la corde alors que le pouce est encore en mouvement. Si le pouce entraînait la main dans sa course en provoquant une légère supination, ce qui est "l'erreur" généralement commise, ce serait l'annulaire qui se trouverait amené au plus proche des cordes.

Nous savons bien que la main doit rester la plus fixe possible pour permettre d'enchaîner plusieurs cycles de manière régulière, mais pourquoi ce défaut récurent contre lequel nous devons lutter pour arriver à une exécution convenable ? Tout simplement parce qu'il est naturel ! Il ne semble donc pas aberrant d'opter pour pami, ce qui sera, en plus, naturel à tout guitariste ayant déjà travaillé le trémolo.

2.3 Transversal displacements - Déplacements latéraux

The previous considerations are very global.In the case of transversal displacements (string crossing) we will base our reflection on the guitar holding.

When you hold a guitar, we see that the right hand placement, rectilinear continuation of the forearm, is oblique to strings : the index finger close to bass strings, the ring finger to treble strings.

During transversal displacements, we will try to maintain this natural configuration : descending string crossings (from treble to bass) are more natural if we pluck the new string with the index finger, closest finger to the bass strings in the initial placement. For ascending string crossings we will prefer plucking the new string with the ring finger.

Les considérations précédentes ont une portée générale. Pour le cas des déplacements latéraux (changements de cordes) nous nous baserons sur la tenue de la guitare.

Une fois la guitare en main, nous voyons que la main droite en position de jouer, prolongeant de manière rectiligne l'avant-bras, se présente obliquement aux cordes : l'index proche des basses, l'annulaire des aigus.

Lors des déplacements latéraux, nous tenterons de conserver cette configuration naturelle : les changements de cordes descendants (des aigus vers les graves) sont plus naturels si nous attaquons la nouvelle corde avec l'index, doigt le plus proche des basses dans la position initiale. Pour les changements de cordes ascendants, nous préférerons attaquer avec l'annulaire.

2.4 Economy of movement - Économie de mouvements

This is nothing new but it is important to call attention to it anyway : the more we limit the displacements, the more we could consider the fingering as technically efficient. For the left hand it would consist in limiting the shifts and, for the right hand, to avoid the lateral displacements beyond three strings (four if we use the thumb) because it will constrain us to execute a transversal jump (as a shift wider than a position may be considered at the left hand as a longitudinal jump).

Cela n'a rien de nouveau mais il est important de le signaler tout de même : plus nous limiterons les déplacements, plus nous pourrons considérer le doigté comme efficient techniquement. À la main gauche, cela consisterait à limiter les démanchés et, à la main droite, à éviter les déplacements latéraux au delà de trois cordes (quatre si nous utilisons le pouce) qui nous forceraient à effectuer un saut latéral (au même titre qu'un démanché peut être considéré, à la main gauche, comme un saut longitudinal).

2.5 Fingering stability - Stabilité du doigté

We will consider as perfectly stable every fingering proceeding at the same time of the natural gestures and which doesn't call into question the economy of movement principle. This definition shows us immediately that the stability is a very relative notion, since the musical intentions, basis of every execution choice may jeopardize it, but in addition, every musical phrases can't accept these two constraints at the same time.

Nous considérerons comme parfaitement stable tout ce qui procède à la fois de gestes naturels et qui ne remet pas en cause l'économie de mouvements. La définition parle d'elle même et nous voyons tout de suite que la stabilité est une notion très relative, puisque, d'une part les intentions musicales à la base de tout choix d'interprétation peuvent la remettre en cause, mais qu'en plus, toutes les phrases mélodiques ne peuvent accepter ces deux contraintes à la fois.

When we don't apply a perfectly stable fingering, the choice becomes purely subjective : would be easy for someone a gesture that won't necessarily be for another one. That's the reason why we can't pretend to any absolute. It would make no sense to create an absolute hierarchy to sort the fingerings destabilizations with purposes such as : "This shift would be preferable to this string crossing". All of this is perfectly subjective.

We will see how we could stabilize the left hand with open strings and notes arranged in "chord" and the right hand with the use of the thumb and slurs.

Lorsque nous n'appliquons pas un doigté parfaitement stable, le choix devient purement subjectif : sera aisé pour l'un un geste qui ne le sera pas forcément pour l'autre. C'est en cela que nous ne pouvons prétendre à aucun absolu. Il n'y aurait pas de sens à créer une hiérarchie absolue pour classer les déstabilisations du doigté avec des propos tels que : "ce démanché serait préférable à ce changement de cordes". Tout ceci est parfaitement subjectif.

Nous verrons que l'on pourra stabiliser la main gauche grâce aux cordes à vide et aux notes disposées en "accords" et la main droite grâce à l'utilisation du pouce et des liés.

3 Implementation
Mise en application

Every examples below are extracted from the variations VIII to X of the "Chaconne" from Partita No. 2 for Solo Violin in D minor BWV1004 by Johann-Sebastian Bach. This section of the piece is reputed to be very difficult to play and indeed allows to implement every point of the previous expository. It reposes on melodic phrases and can be fractioned in little sections, making the analysis easier. If guitarists try to play these variations a tempo, they usually make an extensive use of slurs without any real musical reason, simply because, given the velocity and length of the phrases, it is the easiest way.

Tous les exemples à partir de maintenant seront extrait des variations VIII à X de la Chaconne de la partita pour violon BWV 1004 de Bach. Cette section de la pièce réputée comme très difficile permet en effet en quelques mesures de mettre en application tous les points vus précédemment. Elle repose essentiellement sur le jeu mélodique et peut être découpée en petite sections permettant une analyse plus aisée. Les guitaristes, s'ils veulent jouer les variations au tempo, font généralement ici une utilisation intensive des liés sans que cela soit réellement justifié musicalement, simplement parce qu'étant donné la vélocité et la longueur des phrases c'est le moyen le plus aisé.

We will follow the opposite reasoning and try to limit them as much as possible, not because it's more justified but simply to then be able to make a musical choice : to pluck or slur the notes we want.

Nous prendrons le contre-pied de cette démarche et nous efforcerons de les limiter au maximum non pas que cela soit plus justifié mais simplement pour ensuite pouvoir nous offrir le luxe de faire un choix musical, de pincer ou lier les notes que nous souhaitons.

You will find at the end of this book the score of the studied variations. Notice that the sixth string is tuned in D.

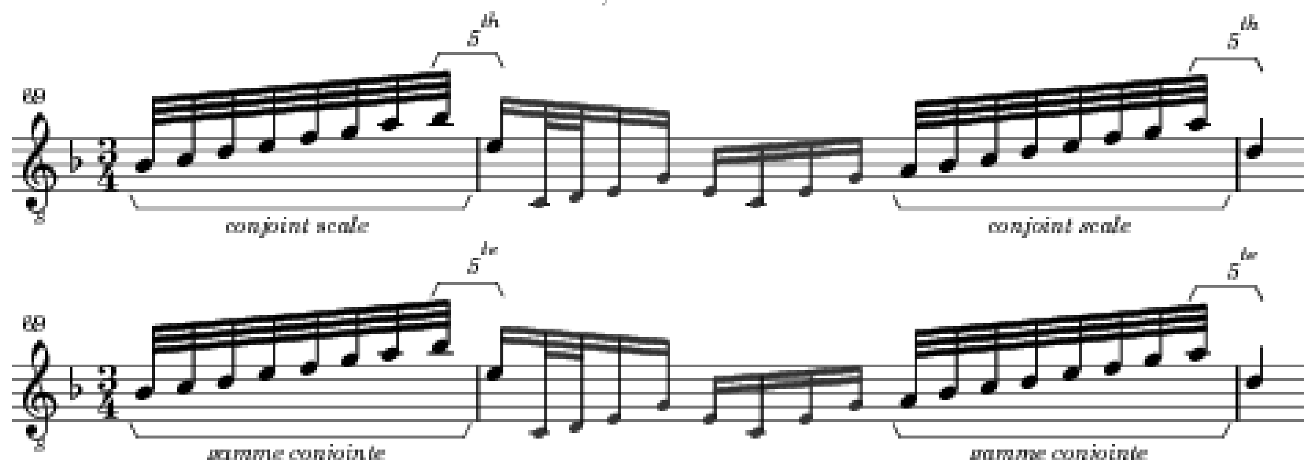
Vous trouverez à la fin de cet ouvrage la partition des variations étudiées. Noter que la sixième corde est accordée en Ré.

3.1 Simple example using the pattern a,m,i
Exemple simple utilisant le motif a,m,i

At first sight, we are dealing with two scales strictly ascendant and conjunct ending on a descending fifth, we just have to sort notes by groups of three by string marking every string crossing with a ring finger stroke (if the scales had been descending, we would have reasoned the same

À première vue nous avons affaire à deux gammes strictement ascendantes et conjointes se terminant sur une quinte descendante, nous n'avons qu'à répartir les notes par groupes de trois par corde en posant pour chaque changement de corde une attaque avec l'annulaire (les gammes auraient étées

Ex. 3.1 – *mes. 69–71, Overview - Vue d'ensemble*



but marking "arrival" strings with index finger strokes).

The second scale ends on the descending fifth A-D which necessarily implies, whatever the fingering and to don't have to shift, a string crossing : from the first to the second string or, but it seems more exotic in this context from the second to the third. We said previously that the descending string crossings implied a stroke of the "arrival" string with the index finger ; we can start from this point to construct our second scale fingering : in a sense we are going backward in time reverting the pattern a,m,i (becoming i,m,a) and respecting it till the scale beginning. We get so the other string crossings, after verification we see that this scale fingering doesn't need any modification since the widest interval on a single string is a minor third which is even not an extension.

descendantes nous aurions fait la même chose mais en plaçant les attaques d'index).

La seconde gamme se termine par le mouvement La-Ré qui implique forcément, quelque soit le doigté et en vue de ne pas avoir à démancher, un changement de corde : de la première à la seconde ou, mais cela semble plus exotique dans ce contexte de la seconde à la troisième. Nous avons énoncé précédemment que les changements de corde descendants impliquaient une attaque de la corde "d'arrivée" avec l'index ; nous n'avons qu'à partir de cela pour construire notre doigté sur la seconde gamme : nous remontons en quelque sorte le temps en renversant le motif a,m,i (devenant i,m,a) et en le respectant jusqu'au début de notre gamme. Nous obtenons ainsi les autres changements de corde, après vérification nous constatons que le doigté de la gamme ne demande aucun aménagement puisque le plus grand intervalle sur une corde est une tierce mineure ce qui ne représente même pas une extension.

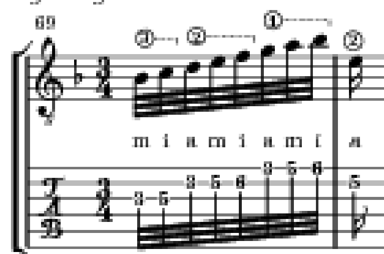
Ex. 3.2 – *mes. 69–71, Simple fingering - Doigté simple*



This is an ideal example but we have to keep in mind that the repartition we obtained may have drove to unnatural gestures in the ascending scale. We would have to make compromises, in this case we would have sort a maximum number of notes in a practical manner. With this point of view, the weight of the return to D is perfectly negligible compared to the rest of the scale.

Ceci est un exemple idéal mais il faut garder à l'esprit que la répartition obtenue aurait put pousser à des gestes non naturels lors de la gamme ascendante. Nous aurions dû faire des compromis, dans ce cas, nous aurions réparti un maximum de notes de manière pratique. Vu sous cet angle le poids du seul retour à Ré est tout à fait négligeable par rapport au reste de la gamme.

Ex. 3.3 – *mes. 69, Fingering without extension - Doigté sans extension*



Imagine that in the first scale you find that the major third B♭-D needs a too large extension and you which for a question of timbre play the E on the second string. The fingering (Ex. 3.3) would be a better alternative for you, there's then no reason to renounce to it.

Imaginons dans la première gamme que vous trouviez que la tierce majeure Si♭-Ré demande une trop grande extension et que vous souhaitiez pour une question de timbre jouer le Mi sur la seconde corde. Le doigté (Ex. 3.3) pourrait être une alternative vous convenant mieux, il n'y a alors aucune raison d'y renoncer.

3.2 Fingerings prompted by the left hand
Doigtés dictés par la main gauche

In this example, the left hand will play a predominant role in the choice of our fingering. The descending scales end on double stops, in the second scale the bass B♭ avoid the fingering of the exemple 3.4 since we would have to play B♭-E♭ with the same finger on two different strings and the final D prevents us to use a barre. We start from this particular problem and try to find a solution for the left hand that does not disturb too much the right hand : here again arises a matter of priority, we will not choose a fingering impossible for the left hand because it facilitates the work of the

Dans cet exemple, la main gauche va jouer un rôle prépondérant dans le choix de notre doigté. En effet, les gammes descendantes se terminent par des doubles notes, ainsi dans la seconde gamme le Si♭ à la basse empêche le doigté de l'exemple 3.4 puisque l'on devrait jouer Si♭-Mi♭ avec le même doigt sur deux cordes différentes et que le Ré final nous empêche de faire un barré. Partons de ce problème, et tentons de trouver une solution pour la main gauche qui ne gêne pas trop la main droite : il y a là encore une question de priorité, on ne choisit pas l'impossible pour une main sous prétexte de faciliter le travail de

Ex. 3.4 – *mes. 65–67, Fingering prompted by the single right hand - Doigté dicté par la main droite seule*

Ex. 3.5 – *mes. 65–67, Fingering correction paying attention to the left hand - Correction du doigté en tenant compte de la main gauche*

right hand. The example 3.5 is a possible solution.

la seconde. L'exemple 3.5 est une solution possible.

3.3 Transversal displacement and the role of open strings
Déplacements transversaux et rôle des cordes à vide

This small scale also ends with double-stops, but as the G can be played on an open string, a multitude of fingerings are possible.

The example 3.6 is based on the two previous, it has the advantage of a degree of consistency with the beginning of the interpretation and is the closest to the violin playing mode.

Example 3.7 highlights the polyphonic possibilities of our instrument, it is actually constituted of two sets of three notes arranged as arpeggiated chords that causes a greater thickness of the sound as would make a harp, the sustaining pedal at the piano, effect called at the lute "de campanella".

Tell once the left hand fingering established, we will play a,m,i may seem trivial but we see there, even if this is common in disjunct lines, that we can stabilize the left hand in joint lines through the use of open strings.

Cette petite gamme se termine aussi par des doubles notes mais le Sol les précédant pouvant être joué à vide, une multitude de doigtés sont possibles.

L'exemple 3.6 est calqué sur les deux précédents, il a l'avantage de respecter une certaine cohérence avec le début de l'interprétation et est le plus proche du mode de jeu du violon.

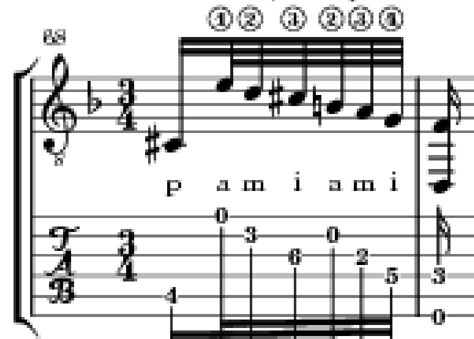
L'exemple 3.7 met quant à lui en valeur les possibilités polyphoniques de notre instrument, il est en effet constitué de deux séries de trois notes disposées comme des accords arpégés ce qui provoque une plus grande épaisseur du son comme le ferait la pédale forte d'un piano, nous parlons pour le luth d'effet "de campanella".

Nous voyons ici, même si cela est fréquent dans des lignes disjointes, que l'on peut stabiliser la main gauche lors de lignes conjointes grâce à l'utilisation de cordes à vide.

Ex. 3.6 – *mes. 68, Simple fingering - Doigté simple*



Ex. 3.7 – *mes. 68, Campanella*



3.4 Use of the thumb and slurs - Utilisation des liés et du pouce

Ex. 3.8 – *mes. 67–68, Overview - Vue d'ensemble*



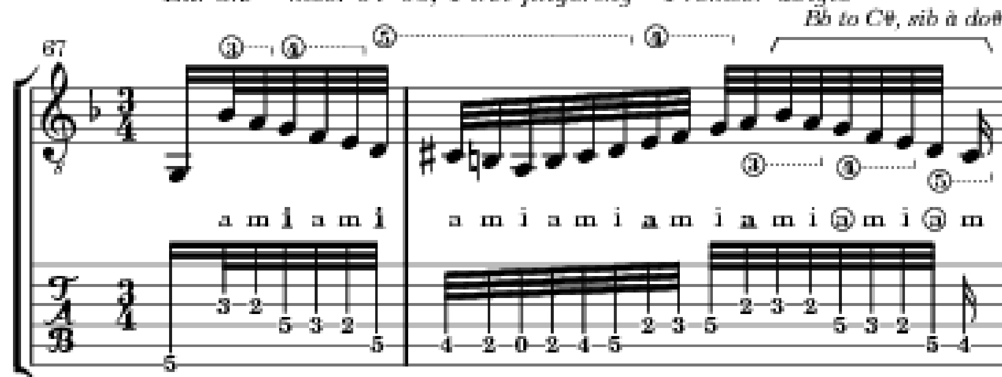
First of all, note the symmetrical beginning of the phrase : we descend from B♭ to A to ascend back to B♭.

The low G does not let us the choice of the starting position (II), we mark the string crossings with the index finger. The result is the fingering (Ex. 3.9) :

Remarquons tout d'abord qu'ici le début de la phrase est symétrique : nous descendons de Si♭ à La pour enfin revenir à Si♭.

Le sol grave au tout début ne laisse guère le choix quant à la position de départ (II), nous marquons les changements de corde avec l'index. Nous obtenons le doigté suivant (Ex. 3.9) :

Ex. 3.9 – *mes. 67–68, First fingering - Premier doigté*



A problem arises during the second descent from B♭ to C♯. We arrive on the B♭ with the major finger which will cause unnatural string crossing for the whole continuation (circled right hand fingerings in the example below), if we want to pluck

Un problème se pose lors de la seconde descente de Si♭ à Do♯. Nous arrivons sur le Si♭ avec le majeur ce qui va créer des changements de cordes non naturels pour toute la suite (doigtés main droite encerclés dans l'exemple ci-dessus), si nous voulons attaquer la

the new string with the index finger we have to play on the third string either a single note which means playing the A on the fourth string constraining us to shift (Ex 3.10) or four notes which is impossible, since the note under the arrow can not be played on this string (Ex 3.11).

nouvelle corde avec l'index il faut placer sur la 3ème corde soit une seule note ce qui signifierait aller chercher le la sur la 4ème corde nous forçant à démancher (Ex 3.10) soit en placer quatre ce qui n'est pas possible, la note sous la flèche ne pouvant pas être jouée sur cette corde (Ex 3.11).

Ex. 3.10 – *mes. 68, Shifting problem - Problème de démanché*

Ex. 3.11 – *mes. 68, Inaccessible note - Problème de note inaccessible*

To solve this problem and in order to respect the principle of economy of movement we will stabilise the right hand with a slur B♭-A and pluck the G on the fourth string with the index finger. For the right hand it will be again as the beginning of the phrase. Notice that for the coherence of the whole it may be good to start again with a slur.

Remark that we arrive on the final C♯ with the ring finger, but we have to continue at the sixteenth note on the example seen in 3 starting with the ring finger on the first string to play the E with the open string. To link together the sequences we

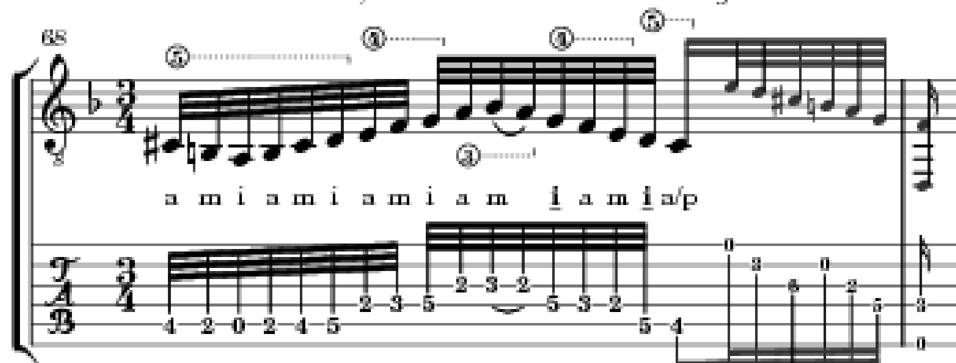
Pour résoudre ce problème et dans un souci d'économie de mouvements nous allons donc stabiliser la main droite avec un lié Si♭-La et attaquer le Sol sur la quatrième corde avec l'index. Pour la main droite cela se présentera alors à nouveau comme le début de la phrase. Remarquons que pour la cohérence de l'ensemble il pourrait être bon de commencer aussi le passage par un lié.

A noter que nous arrivons ainsi sur le Do♯ final avec l'annulaire, or il faut enchaîner à la double croche sur l'exemple vu en 3.3 qui commence par l'annulaire sur la première corde pour jouer le Mi à vide. Dans le but de faciliter cet enchaînement nous

will end with the thumb which will place naturally the ring finger close to treble strings.

allons finir avec le pouce ce qui placera naturellement l'annulaire près des cordes aiguës.

Ex. 3.12 – *mes. 68–69, Slur solution - Résolution grâce aux liés*



We have seen in this example two ways to stabilise the right hand, first the slurs for the conjunct parts then the thumb very useful for the string skips.

Nous avons vu dans cet exemple deux manières de stabiliser la main droite, d'une part les liés pour les parties conjointes ensuite le pouce très utile lors des sauts de cordes.

3.5 Summary - Synthèse

Ex. 3.13 – *mes. 74–75, Overview - Vue d'ensemble*



These two short phrases will allow us to review all stabilizations types seen previously. In order to facilitate the analysis we divide it in two sections.

Ces deux petites phrases vont nous permettre de revoir tous les types de stabilisations vues précédemment. Pour faciliter l'analyse nous allons diviser la phrase en deux.

Section a : Still with the desire of economy of movement to go from the low C to the final A we have the choice between the positions II and III. If we try in third position we see that the passage D A B♭ C D (bold brackets below the staff) is difficult to play at the left hand while it doesn't make any problem in second position. We opt for the second position.

Section a : Toujours dans un soucis d'économie de mouvements pour passer du Do grave, au La final nous avons le choix entre les positions II et III. Si nous commençons par essayer en troisième position, nous remarquons que le passage Ré La Si♭ Do Ré (crochets en gras sous la portée) est assez difficile à jouer à la main gauche alors qu'en seconde position il ne pose pas de souci. Optons donc pour la seconde position.

When we try to arrange the right hand strokes a problem arises for this same passage, we have two solutions (Ex. 3.14 et 3.15).

En essayant de répartir les attaques à la main droite un problème se pose pour ce même passage, nous avons deux solutions (Ex. 3.14 et 3.15).

Ex. 3.14 – *mes. 74, Simple fingering - Doigté simple*

This first fingering only repeats a,m,i all along the phrase.

First of all, note the destabilisation during the string crossing between the notes D and A since the new string is plucked with the major finger (underlined). As seen previously, plucking the "arrival" string in a descendent string crossing with the major finger can be considered as a minor destabilisation, we can keep it.

More problematic is the string crossing between brackets since there, it occurs in an ascending movement. We will try to correct this in the example 3.15 but also try to end on the final A with the index finger to be able to easily follow with the thumb on the fifth string which was provoking a change in the hand inclination.

Ce premier doigté se contente de répéter a,m,i tout au long de la phrase.

Remarquons tout d'abord la déstabilisation lors du changement de corde entre les notes Ré et La puisque la nouvelle corde est attaquée avec le majeur (souligné). Comme nous l'avons vu précédemment attaquer la nouvelle corde en descendant avec le majeur est une déstabilisation mineure, nous la conservons donc.

Plus problématique est le changement de corde entre crochets puisque là c'est dans un mouvement ascendant que nous attaquons avec le majeur. Nous tenterons de corriger cela dans l'exemple 3.15 mais aussi l'arrivée sur la note finale La avec l'index puisque l'on devra continuer avec le pouce sur la 5ème corde ce qui provoquait un changement d'inclinaison de la main.

Ex. 3.15 – *mes. 74, Use of lateral displacement - Utilisation d'un déplacement latéral ascendant*

To understand the construction of this fingering, we will consider the problem going backward, fixing the ring finger plays the final note. We are on the first string, arriving (obviously) going upward, we will have to stroke it with the ring finger, E is played with the ring finger (underlined).

Now we have to join the A played with the major finger with the E. To do so, we will use a transversal displacement : C D E on the three strings, C has then to be played with the index finger.

We will play a slur between A and B♭ which as the other benefit to let us, if we want to, play the A with the index finger since the slur may let the time to play twice with the index.

If we wanted to avoid any slur, the example 3.16 would have been a solution.

Pour comprendre comment a été construit ce doigté, prenons le problème à l'envers en se fixant l'annulaire comme doigt jouant la note finale. Nous sommes sur la première corde, y arrivant (forcément) en montant il faudra l'attaquer avec l'annulaire, fixons donc Mi joué avec l'annulaire (souligné).

Maintenant, il reste à relier le La joué avec le majeur au Mi. Pour cela nous allons utiliser un déplacement latéral : Do Ré Mi sur les trois cordes, Do devant donc être joué avec l'index.

Pour cela lions La et Si♭ ce qui présente l'autre avantage de permettre, si on le souhaite, de jouer La avec l'index puisque le lié peut laisser le temps de jouer deux fois consécutives avec l'index.

Si nous souhaitions absolument éliminer tous les liés, l'exemple 3.16 serait une possibilité.

Ex. 3.16 – *mes. 74, Fingering without slur - Doigté sans lié*

We can see that even for a very small example, a very large number of possibilities occurs, especially if we have to weigh the pros and cons for each. I will so limit the analysis below to fingerings that seem appropriate or interesting and highlight the important points.

Nous voyons que même pour un très court exemple le nombre de possibilités est considérable surtout lorsque nous devons peser le pour et le contre de chacune d'elles. Je me limiterai donc à l'avenir à commenter le doigté qui me semble le plus approprié ou intéressant et à en faire ressortir les points importants.

Section b : We begin in first position by distributing three notes by string from the beginning, the jump D-G poses no problem. To play the last beat, the easiest is to be in fifth position, to do so we will use the open E to facilitate the shift. We reach it using a lateral displacement without problem since, by playing four notes on the third string we arrive on the C with the index finger.

Section b : Commençons en première position : en répartissant trois notes par corde depuis le début, le saut Ré-Sol ne pose aucun souci. Pour jouer le dernier temps, le plus aisé est d'être en cinquième position, pour cela nous allons utiliser le Mi à vide pour démancher. Nous y arrivons grâce à un déplacement latéral ne posant aucun souci puisqu'en jouant quatre notes sur la troisième corde nous arrivons naturellement avec l'index sur le Do.

Ex. 3.17 – *mes. 75, Section b*

We have seen, with these short examples the technical gestures allowing to construct the fingering that suits us best : the pattern a,m,i for the right hand, the use of thumb and slurs as right hand stabilisers, open strings and notes arranged as "chords" as left hand stabilisers, the pattern p,i,m,a for lateral displacements to treble, a,m,i,p to the bass.

Nous avons maintenant vu grâce à de courts exemples les gestes techniques permettant de construire le doigté qui nous convient : le motif a,m,i à la main droite, l'utilisation des liés et du pouce comme stabilisateurs de la main droite, les cordes à vide et les notes en "accords" comme stabilisateurs de la main gauche, le motif p,i,m,a pour les déplacements latéraux vers l'aigu, a,m,i,p vers le grave.

4 Work on the large phrases of the Chaconne
Travail sur les grandes phrases de la Chaconne

The goal of the examples seen above was to apply in a musical context the ideas of the previous section, we have therefore deliberately chosen the shortest to be able to isolate the problems ; but the real difficulty in these variations is the length of its phrases played at the 32nd note, those we will study now.

Fingerings below are a subjective view, influenced by the author eases, you have to adapt them so they suit your abilities : some will prefer a complex right hand simplifying the left hand, other the opposite etc...

Les exemples que nous venons de voir n'avaient pour but que d'appliquer dans un contexte musical les idées de la section précédente, nous avons de ce fait volontairement choisi les plus courts pour pouvoir isoler les problèmes ; mais la réelle difficulté de ces variations réside dans la longueur de leurs phrases à la triple croche, celles que nous allons voir maintenant.

Les doigtés ci-dessous ne sont qu'une vue subjective influencée par les facilités propres de l'auteur, il vous appartient de les adapter pour qu'ils conviennent à vos aisances : certains préféreront avoir une main droite complexe simplifiant le travail de la main gauche, d'autres l'inverse etc...

4.1 First phrase - Première phrase

Ex. 4.1 – *mes. 71–73, Overview - Vue d'ensemble*

a : We see that the beginning of the part "c" forces the fifth position, we will play the D with the open string to shift at the 8th note.

b : The beginning of the part "c" implies also to end on the C♯ played with the index finger to facilitate the string skiping induced by the B♭, we can without trouble play three notes by string.

a : Nous voyons que le début de la partie "c" impose la cinquième position, nous profitons du Ré à vide pour démancher à la croche.

b : Le début de la partie c nous impose aussi de finir ce geste par Do♯ joué avec l'index pour ainsi faciliter le saut de corde induit par le Si♭, nous pouvons sans problème jouer trois notes par corde.

Ex. 4.2 – *mes. 71–73, Sections a & b*

c : Surely the most difficult section of the phrase since we have to go from the fifth to the first position . The fingering proposed opts for the simplest right hand without any destabilisation, each string crossing played with the index finger (underlined), and without constraining the left hand to large displacements, notice the small first finger translation (between brackets) to reach the final position.

c : Sûrement la section la plus problématique de ce passage puisque nous devons passer de la cinquième à la première position. Le doigté proposé opte pour la main droite la plus simple sans déstabilisation, chaque changement de corde marqué avec l'index (souligné), ni pour autant forcer la main gauche à de grands déplacements, noter la petite translation du premier doigt (entre crochets) permettant d'arriver à la position finale.

Ex. 4.3 – *mes. 71–73, Section c*

d : Intensive use of open strings with two clearly different functions : avoiding the shifts with the G at the beginning (arrow) or facilitate them, and

d : Utilisation intensive des cordes à vides avec deux fonctions bien distinctes : éviter le démanché, avec par le Sol au début (flèche) ou alors les facili-

twice creating effects "de campanella" (brackets), to obtain of thicker sound.

ter et à deux reprises créer des effets de campanella (crochets), pour donner plus de profondeur de son.

Ex. 4.4 – *mes. 71–73, Section d*

4.2 Second phrase - Seconde phrase

This long phrase preceeding immediately the large arpeggio part of the Chaconne is in a sense the paroxysm of the variations we have seen.

It is composed of three distinct parts : the rise, the climax and then the descent to the arpeggio.

Cette longue phrase précédant juste le passage en arpège de la Chaconne est en quelque sorte le paroxysme des variations que nous avons vues.

Elle est composée de trois parties bien distinctes qui sont la montée, le climax et enfin la descente vers l'arpège.

Ex. 4.5 – *mes. 85–88, Overview - Vue d'ensemble*

Rise : The main difficulty here is the change of register. See how, using open strings and shifts of a single position, we climb progressively from the first to the tenth position. Notice that the shift from the 8th to the 10th position seems unavoidable.

Montée : La principale difficulté réside ici dans le changement de registre, voyons comment par un jeu de cordes à vide et de translations d'un doigt sur une case nous allons pouvoir monter progressivement jusqu'à la dixième position. Noter que la démarche entre la 8ème et 10ème position semble incontournable.

Ex. 4.6 – *mes. 85–86, Fingering - Doigté*

Ex. 4.7 – *mes. 85–86, Position changes highlight - Mise en relief des changements de positions*

Climax and descent : No particular difficulty in the fingering despite for the final descent we try to facilitate with open strings which implies the fingering of the preceding section.

Climax et descente : Pas de difficulté particulière dans le doigté si ce n'est pour la descente finale que l'on tente de faciliter grâce aux cordes à vide ce qui impose le doigté de la section la précédant.

Ex. 4.8 – *mes. 87–88*

4.3 Third phrase - Troisième phrase

We studied the beginning of this phrase (Ex. 3.17), here is the whole.

Nous avons déjà étudié le début de cette phrase (Ex. 3.17), la voici maintenant en entier.

Ex. 4.9 – *mes. 75–76*

This phrase is characterized by its large shape with long conjunct passages interspersed with disjunct intervals forcing us to skip strings. This is the starting point of the fingering construction.

In addition we have a two octaves wide disjunct descent, forcing us to go from the sixth to the first position.

We "just" have to find a fingering stable enough able to accept all these constrains.

Cette phrase est caractérisée par une carrure très ample, de longs traits conjoints entrecoupés d'intervalles disjoints forçant à effectuer des sauts de cordes. C'est à partir de cela que le doigté est construit.

À cela s'ajoute la descente disjointe couvrant quasiment deux octaves qui posait une fois de plus le problème du changement de position, ici de la sixième à la première.

Il ne reste "plus" alors qu'à trouver un doigté assez stable qui pourrait souscrire à toutes ces contraintes.

A Notes

You will find in this appendix, the Chaconne studied variations score (i.e. variations from eight to ten plus the eleventh since the end of the tenth fingering is based on it).

The transcription is based on the autograph manuscript and respects its articulations, only a few bass notes or octavation have been added. I voluntarily let the score widely spaced and without fingering to let you write the ones that suit you best.

You will also find a few technical exercises, to give the basis of working ideas that you should adapt to fit your needs, there was no interest covering pages with all the possible variations.

Vous trouverez dans ces annexes, la partition des variations étudiées de la Chaconne, c'est à dire de VIII à X, plus le début de la XIème puisque le doigté de la fin de la Xème variation en dépend.[1]

La transcription est basée sur le manuscrit[2] et en respecte les articulations, seules quelques notes de basse ont été ajoutées. Je l'ai volontairement laissée assez espacée et sans indication de doigté pour vous laisser la liberté d'y inscrire ceux qui vous conviennent.

On trouvera ensuite des exemples de quelques exercices techniques, qui ne sont là que pour donner des idées de travail à adapter selon vos besoins, il n'y avait pas de grand intérêt à couvrir des pages avec toutes les variations possibles.

1. JACQUOT (Matthieu), *J. S. BACH Chaconne BWV1004*, The Shady Lane Publishing, Paris, 2008
La transcription intégrale [illegible]
http ://shadylane.fr

2. CARLEVARO (Abel), *J. S. BACH Chaconne BWV1004*, Guitar Masterclass Vol.IV, pp 44-48, Chanterelle, 1989

B Studied variations score
Partition des variations étudiées

77

79

81

83

85

86

87

88

89

(Urtext)

Arpeggio

C Technical exercices
Exercices techniques

Even if the main goal of this treatise is to give you new ideas about the approach of fingering construction, here are ten little exercises in order to familiarize you with the unified playing mode, they may be used latter as warm-up exercises.

They are build on the open Em chord, the third open string or with just a few fingerings, you should vary them to fit your needs.

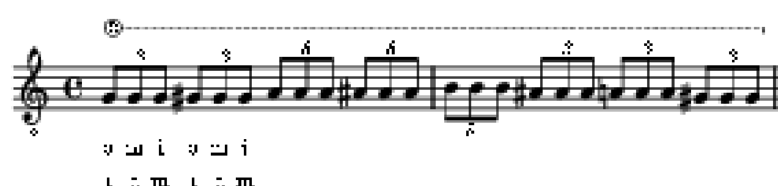
Bien que l'intérêt de cet ouvrage soit essentiellement de donner de nouvelles idées quant à la construction de vos doigtés, voici dix petits exercices pour vous familiariser techniquement avec le jeu unifié et qui pourront ensuite vous servir comme exercices d'échauffement.

Ils sont construit sur l'accord ouvert de Mim, sur la corde de Sol ou avec seulement quelques possibilité de doigté, il vous appartient de les varier et de les adapter à vos besoins.

1. 1.The "a,m,i" pattern - Le motif "a,m,i "



2. Single string synchronisation - Synchronisation sur une corde





3. String crossing (On the first study by Heitor Villa-Lobos chords)

   Changements de cordes (sur les accords de la première étude de Heitor Villa-Lobos)

4. Several strings synchronisation - Synchronisation sur plusieurs cordes.

Table of the musical examples
Table des exemples musicaux